



Mélanie Carrel

Der rwandische Genozid auf der Bühne

Zum politischen Potenzial von Theater in der Verarbeitung kollektiver Traumata

u^b

^b
UNIVERSITÄT
BERN

Berner Arbeiten zur Theater- und Tanzwissenschaft (BATT)

Herausgegeben von Beate Hochholdinger-Reiterer,
Alexandra Portmann und Christina Thurner
Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern

Mélanie Carrel

Der rwandische Genozid auf der Bühne

Zum politischen Potenzial von Theater
in der Verarbeitung kollektiver Traumata

BERN OPEN PUBLISHING



^b
UNIVERSITÄT
BERN

Institut für Theaterwissenschaft
Universität Bern
Schweiz

Bern Open Publishing BOP
bop.unibe.ch

2021

Impressum

ISBN: 978-3-03917-031-9
DOI: 10.48350/158187

Herausgeber: Beate Hochholdinger-Reiterer
Institut für Theaterwissenschaft
Universität Bern
Mittelstrasse 43
CH-3012 Bern

Lektorat: Nora Steiner
Layout Titelei: Sari Pamer



This work is licensed under a Creative Commons
Attribution 4.0 International License
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Text © 2021, Mélanie Carrel

Titelfoto: Schauspieler*innen in *Rwanda 94. Une tentative de réparation symbolique envers les morts, à l'usage des vivants* von Groupov.
Regie: Jacques Delcuvellerie,
Théâtre de la Place, Lüttich,
Premiere: 20.03.2000.

Bildnachweis: Lou Hérion / Groupov

INHALTSVERZEICHNIS

PROLOG	6
1. EINFÜHRUNG	7
2. DIE BÜHNE ALS HETEROTOPIE DER ERINNERUNG.....	9
2.1. DAS TRAUMA: EIN SYMPTOM DER ERINNERUNGSPFLICHT	9
2.2. DAS UNSICHTBARE SICHTBAR MACHEN.....	11
2.3. ETHISCHE FRAGEN	13
3. DER ZUSCHAUER*INNENRAUM ALS ORT DER GASTFREUNDSCHAFT	16
3.1. GASTFEINDSCHAFT UND GASTFREUNDSCHAFT	16
3.2. DIE GASTFREUNDSCHAFT ZWISCHEN IDENTIFIKATION UND DISTANZIERUNG	17
3.3. MÖGLICHE POLITISCHE AUSWIRKUNGEN.....	20
4. FAZIT	22
5. QUELLEN	24
5.1. LITERATUR	24
5.2. INSZENIERUNGEN.....	25

Prolog

Am 06.04.1994 wurde das Flugzeug des rwandischen Präsidenten Juvénal Habyarimana mit Boden-Luft-Raketen abgeschossen. Dieses Attentat entfachte den seit Jahrzehnten schwelenden Konflikt zwischen Hutu und Tutsi¹. Obwohl die Attentäter noch nicht identifiziert worden waren, schrieb die Hutu-Präsidentschaftspartei die Attacke den Rebellen der Rwandischen Patriotischen Front (FPR)² zu und löste somit den Völkermord aus. Innerhalb weniger Stunden wurde Rwanda zum Schauplatz eines Verbrechens gegen die Menschlichkeit. In nur hundert Tagen wurden zwischen achthunderttausend und einer Million Angehörige der Tutsi-Minderheit und Tausende gemässigter Hutu auf grausamste Weise ermordet. Machetenhiebe, Verstümmelungen mit Nagelkeule, Granatenhagel, Vergewaltigungen vor Angehörigen gefolgt von Mord... Die unmenschlichsten Tötungsmethoden wurden von Kolleg*innen, Nachbar*innen, Freund*innen oder manchmal sogar Familienmitgliedern ausgeführt. Die meisten europäischen Medien sahen darin ein typisch «afrikanisches» Problem, einen interethnischen Krieg. Man sprach von einem «Wiederaufleben der N*-Barbarei».³ Dass die Spaltung des rwandischen Volkes erst durch den Eingriff der Kolonialmächte entstanden war, wurde dabei geschickt ausgeblendet.

Tatsächlich definierte ein*e Rwander*in vor der Kolonisation – 1894 durch die Deutschen, 1924 durch die Belgier*innen – seine*ihre Identität nach zahlreichen Parametern.⁴ Abstammung, Verbündete und Feinde der Familie, Clan, Herkunftsregion, Herkunftshügel usw. prägten die Identität der Bewohner*innen Rwandas. Die Unterscheidung in Hutu und Tutsi war nur einer dieser vielen Parameter. Dennoch bauten die Deutschen und die Belgier*innen die Verwaltung der Kolonie allein auf diesem Aspekt auf.⁵ Doch polarisierten die Kolonialmächte die rwandische Gesellschaft nicht nur, sie hierarchisierten diese auch. Sie lehrten die Rwander*innen die Hamitentheorie, eine Rassentheorie, welche die Tutsi als kaukasische, noblere und «natürlich» überlegene «Rasse» und die Hutu als «natürlich» untergeordnete definierte. So stand zum Beispiel in der Zeitschrift *Servir* (1948):

De rasse caucasique aussi bien que les Sémites et les Indo-Européens, les peuples hamitiques n'ont à l'origine rien de commun avec les n* [...] Physiquement ces races sont superbes: malgré les inévitables métissages résultant d'un contact prolongé avec les n*, la prépondérance du type caucasique est restée nettement marquée chez les Batutsi [...] Leur taille élevée - rarement inférieure à 1,80 m [...] la finesse de leurs traits imprégnés d'une expression intelligente, tout contribue à leur mériter le titre que leur ont donné les explorateurs: n* aristocratiques.⁶

¹ Hutu und Tutsi sind Begriffe, welche ursprünglich auf die Tätigkeit eines*r Rwander*in hinwiesen. Die Hutu lebten überwiegend von der Landwirtschaft, die Tutsi von der Viehzucht. Die Bezeichnung als Hutu oder Tutsi wurde vom Vater an die Kinder weitergegeben, selbst dann noch, als sich die Berufe diversifizierten. Erst mit der Kolonialzeit begann die Kategorisierung der Hutu und Tutsi als Ethnizitäten.

Vgl. Collard, Marie-France u. a.: Rwanda 94. Une tentative de réparation symbolique envers les morts, à l'usage des vivants. Montreuil 2002, S. 96f.

² Militärische Streitkraft aus exilierten Tutsi.

³ Collard 2002, S. 6. Das im Text ausgeschriebene, verletzend und rassistische N-Wort soll in dieser Arbeit nicht reproduziert werden und wird deswegen in folgender Arbeit mit N* gekennzeichnet.

⁴ Vgl. Rau, Milo: Hate Radio. Materialien, Dokumente, Theorie. Berlin 2014, S. 6f.

⁵ Vgl. Collard 2002, S. 97f.

⁶ Zit. in: ebd., S. 95.

Auch begünstigten die Kolonialherren politisch und gesellschaftlich die Tutsi zum Nachteil der Hutu, indem sie beispielsweise alle wichtigen Posten mit Tutsi besetzten oder die Hutu- und Tutsikinder separat und differenziert unterrichteten. Die koloniale Macht «parvint à installer son ailleurs à l'intérieur du regard africain»⁷ und schürte somit den Hass zwischen zwei Gruppen, welche zuvor friedlich zusammengelebt hatten. So ist es nicht erstaunlich, dass sich die unterdrückten Hutu 1959 gegen die Tutsi erhoben. Diese Revolution, welche 20'000 Tutsi das Leben kostete, brachte die Hutu an die Macht und trieb zahlreiche Angehörige der Tutsi-Minderheit ins Exil. Die Massaker an den Tutsi wurden systematisch fortgesetzt (1959, 1960, 1961, 1963, 1966, 1967, 1973, 1990, 1992, 1993), bis sie schliesslich 1994 im Genozid ihren Höhepunkt erreichten.

1. Einführung

Der Völkermord zerstörte die Existenz von Hunderttausenden von Menschen. Diejenigen, die überlebt haben, weisen tiefste seelische und körperliche Wunden auf. Um schnellstens Gerechtigkeit walten zu lassen und somit die Verarbeitung der kollektiven Traumata in die Wege zu leiten, wurden 1996 die *gacaca* wieder eingeführt. Diese traditionellen lokalen Gerichtsforen zielten unter der Leitung der *Inyangamugayo*⁸ auf öffentliche Geständnisse. Die *gacaca* entlasteten das durch mehr als hunderttausend Verdächtige überforderte Gerichtssystem.⁹ Zudem wurden überall in Rwanda Gedenkstätten errichtet, um den Überlebenden Orte der Besinnung und der Trauer bereitzustellen sowie um zu verhindern, dass der Genozid jemals in Vergessenheit gerät.¹⁰ Doch auch Theater, «the most visible form of artistic expression in oral cultures»¹¹, begann in Rwanda unmittelbar nach dem Genozid einen wichtigen Platz im Verarbeitungsprozess der Traumata einzunehmen. Die Wissenschaftlerin Chantal Kalisa erklärt, Theater sei seit dem Genozid als «tool of social discourse about crime and punishment, oppression and reconciliation»¹² eingesetzt worden. Durch den Einsatz von Körper und Stimme würden Sprache und Mythos wiederbelebt, was der dramatischen Aktion eine rituelle Dimension, ähnlich der von Beerdigungen und Gedenkfeiern, verleihen würde.¹³ Auch diene Theater der gesellschaftlichen Versöhnung: «theatrical performance injects creativity that animates the processes of justice and reconciliation, thus inspiring communities to find alternatives to revenge and the cycle of violence».¹⁴

Der Völkermord rief zum einen bei den Überlebenden das dringende Bedürfnis hervor, Zeugnis abzulegen, zum anderen brachte der universelle Charakter des Ereignisses auch die

⁷ Coquio, Catherine: Rwanda, le réel et les récits. Paris 2004, S. 22.

⁸ Kinyarwandisch für *die Unbestechlichen* bzw. *die, die den Teufel hassen*.

⁹ Vgl. Dauge-Roth, Alexandre: Writing and filming the genocide of the tutsis in Rwanda. Dismembering and remembering traumatic history. Maryland 2010, S. 18.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 20.

¹¹ Gallimore, Rangira Béa u. Herndon, Gerise (Hg.): Art from Trauma. Genocide and healing beyond Rwanda. Lincoln 2019, S. xxii.

¹² Ebd., S. xxiii.

¹³ Vgl. ebd.

¹⁴ Ebd.

internationale Gemeinschaft dazu, über dieses neue Versagen der Menschheit nachzudenken. Soziolog*innen, Journalist*innen, Schriftsteller*innen, Cineast*innen, Theaterschaffende und andere Künstler*innen setzten sich mit dem rwandischen Stoff auseinander.

Theater scheint im Gegensatz zu anderen Künsten ein besonderes Potenzial zu haben: Viele Künstler*innen, welche ursprünglich schriftliche Zeitzeugenberichte, Romane und Filme produziert hatten, adaptierten ihre Werke für die Bühne.¹⁵ Die Vielfalt an theatralen Formaten, welche sich mit dem rwandischen Genozid auseinandersetzen, weist auf die Notwendigkeit von Theater und dessen gesellschaftliche und politische Wirkungsmacht hin. Diese Wirkungsmacht soll in der vorliegenden Arbeit diskutiert werden. Dabei soll folgende Fragestellung beantwortet werden: Welches politische Potenzial hat Theater in der Verarbeitung des kollektiven Traumas, welches durch den rwandischen Genozid entstanden ist?

Die Arbeit besteht aus zwei Teilen, welche herleiten, was bei der Aufführung eines Stücks um den rwandischen Genozid auf der Bühne bzw. im Zuschauerraum geschieht. In einem ersten Teil wird beobachtet, wie die Bühne zum Ort der kollektiven Erinnerung wird. Zuerst wird dafür das Trauma als Symptom der individuellen und kollektiven Erinnerungspflicht vorgestellt. Die daraus folgende Sichtbarmachung des Unsichtbaren auf der Bühne wird anhand von Texten von Chambers und Foucault theoretisiert. Als letztes werden für die Inszenierung eines Stücks zum rwandischen Genozid relevante ethische Fragen diskutiert. In einem zweiten Teil wird der Zuschauerraum als Ort der Gastfreundschaft analysiert. Dafür werden als erstes typische Publikumsreaktionen vorgestellt. Dann wird Derridas Konzept der Gastfreundschaft als eine sich im Spannungsfeld zwischen Identifikation und Distanzierung befindende Wirkung analysiert. Schliesslich wird die dadurch erhoffte politische soziale Aktivierung eruiert. Die Arbeit schliesst mit einem Fazit. Das methodische Vorgehen ist theorieorientiert, da die theoretischen Überlegungen jeweils anhand von Beispielen aus der Aufführungspraxis illustriert werden. Aufgrund des beschränkten Umfangs der Arbeit wurde entschieden, die Analyse mit Beispielen aus lediglich zwei Stücken zu belegen. Der für diese Arbeit verwendete Inszenierungskorpus besteht aus *Rwanda 94. Une tentative de réparation symbolique envers les morts, à l'usage des vivants*¹⁶ des Theaterkollektivs Groupov und *Hate Radio* von Milo Rau. Es handelt sich dabei um die zwei grössten und bekanntesten europäischen Produktionen zum rwandischen Genozid. Die Analyse europäischer Stücke ermöglicht es der Verfasserin, eine durch eine extra-afrikanische Perspektive und eine aus zu niedrigem Wissensstand über afrikanisches Theater des späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts entstehende Analyse, die von Stereotypen geprägt wäre, zu vermeiden. In den Produktionen selbst interagieren Überlebende bzw. Betroffene des rwandischen Genozids und externe Performer*innen. Auch wurden die Produktionen sowohl vor europäischem als auch vor rwandischem Publikum aufgeführt. Die Begegnung zwischen rwandischer und europäischer Perspektive fand also sowohl auf der Produktions- als auch auf der Rezeptionsebene statt, was eine differenzierte Analyse des politischen Potenzials des Theaters in der Verarbeitung des durch den Genozid entstandenen Traumas ermöglicht. Zudem bieten diese Inszenierungen – *Rwanda 94* durch seine polymorphe Form und *Hate Radio* durch das Reenactment – eine Vielfalt verschiedenster Formate und Ästhetiken, welche für diese Arbeit fruchtbar gemacht werden können.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 42.

¹⁶ Um eine flüssigere Lektüre zu gewährleisten, wird das Stück des Weiteren nur als *Rwanda 94* bezeichnet.

Die Produktionen werden explizit als europäische Produktionen gerahmt, doch übernehmen sie vom rwandischen Theater in unterschiedlichem Masse das Rituelle. *Rwanda 94* wird durch Zeug*innen- und Totenaussagen sowie durch die rwandische Musik zur theatralen Totenwache, während *Hate Radio* mit der Rekonstitution einer zum Genozid aufrufenden Radiosendung das Rituelle durch die Wiederholung erschafft. Die Verfasserin ist sich ihrer externen Position bewusst. Doch auch wenn es weder möglich noch wünschenswert ist, für die Überlebenden zu sprechen, ist es wichtig, ihnen und ihrer Geschichte Sichtbarkeit zu verleihen – sei es nun durch wissenschaftliche Arbeiten oder Theateraufführungen – und das gesellschaftliche Schweigen nicht weiter zu legitimieren.

2. Die Bühne als Heterotopie der Erinnerung

2.1. Das Trauma: ein Symptom der Erinnerungspflicht

Als Trauma – aus dem griechischen τραύμα: Wunde – bezeichnet die Psychologie seit den 1970er-Jahren weitgehend seelische Verletzungen, welche durch bestimmte Erlebnisse oder Ereignisse entstanden sind.¹⁷ Das traumatische Erlebnis zerstört «normale psychische, körperliche und physiologische Reaktionen [sowie] Erwartungen im Hinblick auf die Zukunft ebenso wie bis dahin entwickelte Fähigkeiten». ¹⁸ Manche Ereignisse, wie zum Beispiel Genozide, verursachen kollektive Traumata. Diese äussern sich als «Verletzung des sozialen Gewebes und der Verbindung der Menschen untereinander». ¹⁹ Ein Genozid ist per Definition gemeinschaftsvernichtend. Doch mit dem Massaker an einem ganzen Volk, werden auch dessen Sprache, Mythen und Symbole zerstört. ²⁰ Die Hinterbliebenen werden dabei zu leeren, von schmerzhaften Erinnerungen heimgesuchten, identitätslosen Hüllen. Die Tatsache, dass sie überlebt haben, ist ab diesem Zeitpunkt das, was sie definiert. Dies bezeugt in *Rwanda 94* auch die Überlebende Yolande Mukagasana, welche zur Eröffnung des Stückes fünfundvierzig Minuten lang ihre Geschichte erzählt: «Je suis survivante du génocide au Rwanda, tout simplement. C'est ça, ma nouvelle identité». ²¹ Doch nicht nur das gewaltsame Ereignis, sondern auch dessen Unbegreiflichkeit sucht die Überlebenden heim. ²² Deshalb verlangt das Trauma nach wiederholtem Durchleben des traumatischen Erlebnisses, sei es durch Alpträume, Visionen oder Zeugenaussagen:

Die wichtigste seelische Verarbeitungsform zur Abschwächung der seelischen Wucht des Traumas ist die Wiederholung, z. B. in Alpträumen. Die Wiederholung hat die Funktion, die überforderte Erfahrung in geringerem Masse so oft wieder zu erleben, bis das Trauma integriert werden kann. Die darin enthaltene strukturelle Umwandlung des eigentlich passiv

¹⁷ Vgl. Zangana, Husain: Theater als therapeutische Erinnerungsarbeit. Das *Amanat*-Projekt in Sati / Kurdistan. München 2017, S. 51.

¹⁸ Streeck-Fischer, Annette: Trauma und Entwicklung. Stuttgart 2014, S. 2f.

¹⁹ Kühner, Angela: Trauma und kollektives Gedächtnis. Giessen 2008, S. 87f.

²⁰ Vgl. Gallimore 2019, S. 45.

²¹ Collard 2002, S. 15.

²² Vgl. Caruth, Cathy: Unclaimed experience. Trauma, Narrative, and History. Baltimore u. London 1996, S. 6.

Erlittenen in etwas Hergestelltes stabilisiert das Ich des Traumatisierten. So kann aus erlittener Überwältigung allmählich wieder Selbstbestimmung werden. Ein Prozess, der viele Jahre andauern kann.²³

Erst durch die Wiederholung kann der Heilungsprozess überhaupt angestoßen werden. Theater ist die Kunstform der Wiederholung *par excellence*. Die Wiederholung bzw. das Reenactment traumatischer Ereignisse ist das Herzstück der Arbeit Milo Raus. Mit *Hate Radio* inszeniert der Regisseur eine freie Rekonstruktion eines Beitrags des zum Genozid aufrufenden rwandischen Radios RTLM (Radio-Télévision Libre des Mille Collines), eine Wiederholung der Sendung «so, wie [sie] in der Erinnerung der Menschen geworden ist».²⁴ Dazu lässt er eine exakte Nachahmung des Studios des RTLM errichten. Mithilfe rwandischer Schauspielenden, welche mehr oder weniger vom Genozid an den Tutsi betroffen sind, will Rau durch das Reenactment «im Zuschauer die Historizität seines Empfindens, seinen körperlichen, mimetischen Drang, das Schrecklichste mitzuerleben und seinen Wunsch nach Gewissheit, es zu verstehen, eben daraus einen Sinn zu ziehen, [reaktivieren]»²⁵ (mehr zur Publikumswirkung in Kapitel 3). Ob die wiederholte Darstellung der Täter*innen durch die rwandischen Schauspielenden eine das Trauma verarbeitende Wirkung für sie haben soll, bleibt dabei offen. Das Potenzial besteht.

Der Weg zur sicht- bzw. hörbaren Wiederholung scheint für die Opfer allerdings qualvoll zu sein. Die Überlebenden befinden sich in einem Zwischenraum. Der Tod hat von ihnen Besitz ergriffen, der Genozid lebt mit ihnen und in ihnen weiter, doch das Leben hält sie fest. In diesem Zwischenraum führen sie einen Doppelkampf: einen gegen die Erinnerung bzw. deren schmerzhaftes Wiederholung und einen gegen das Vergessen.²⁶ Dazu schreibt Cathy Caruth in ihrem Werk *Unclaimed experience*: «Trauma is always the story of a wound that cries out, that addresses us in the attempt to tell us of a reality or truth that is not otherwise available. [...] it simultaneously defies and demands our witness».²⁷ Das Trauma erscheint dabei als Symptom der Erinnerungspflicht. Der Schmerz erinnert die Überlebenden daran, dass sie allein, als Gedächtnis des Genozids, dem gesellschaftlichen Schweigen trotzen können.

Wer die Kontrolle über das Gedächtnis bzw. die Geschichte hat, besitzt Macht. Wenn man bedenkt, dass die Kontrolle der Geschichtsschreibung eines der machtvollsten Werkzeuge zur Spaltung des rwandischen Volks und zur Rechtfertigung diskriminierender Entscheidungen war, ist es umso wichtiger, kritisch und vorsichtig mit Geschichte umzugehen und sich der Grenzen der Historiographie bewusst zu werden.²⁸ Auch scheint es zentral, individuelle Zeugenaussagen nicht mit einer objektiven historischen Wahrheit gleichzusetzen, denn «history, like trauma, is never simply one's own, [...] history is precisely the way we are implicated in each other's trauma».²⁹

Geschichte und Trauma basieren also auf einer gesellschaftlichen Vernetzung. Demzufolge verlangt die Verarbeitung eines traumatischen Erlebnisses nach Zweitzeug*innen. Diese sind bzw. sollten sich von der Geschichte betroffen fühlen, denn, auch wenn die Zweitzeug*innen

²³ Lorke, Beate: Psychoanalytische Traumatheorie. In: Wirtz, Markus Antonius (Hg.): Dorsch, Lexikon der Psychologie. Bern 162013, S. 1576.

²⁴ Rau 2014, S. 13.

²⁵ Bossart, Rolf (Hg.): Die Enthüllung des Realen. Milo Rau und das International Institute of Political Murder. Berlin 2013, S. 45.

²⁶ Vgl. Dauge-Roth 2010, S. 38.

²⁷ Caruth 1996, S. 5.

²⁸ Vgl. Eltringham, Nigel: Accounting for Horror. Post-Genocide Debates in Rwanda. London 2004, S. 181f.

²⁹ Caruth 1996, S. 24.

sich nicht mit den Überlebenden identifizieren können, ein Genozid ist das Versagen von etwas Universellem: der Menschlichkeit. Auch dies verdeutlicht Yolande Mukagasana in *Rwanda 94* indem sie diejenigen, die nicht zuhören wollen, als Komplizen des Völkermordes bezeichnet: «Moi, Yolande Mukagasana, je déclare devant vous et en face de l'humanité que quiconque ne veut prendre connaissance du calvaire du peuple rwandais est complice des bourreaux. Je ne veux ni terrifier, ni apitoyer, je veux témoigner. Uniquement témoigner».³⁰ Die individuelle Erinnerungspflicht wird somit zur kollektiven. Eine der Hypothesen dieser Arbeit ist, dass die Bühne ein idealer Ort zur Erfüllung der durch das Trauma eingeforderten Erinnerungspflicht ist. Denn welcher Ort würde sich besser dafür eignen als jener, der durch Wiederholung und Kopräsenz gekennzeichnet ist? Wieso Theater für die Wiederholung bzw. Sichtbarmachung traumatischer Ereignisse geeignet ist, wird nun im Folgenden besprochen.

2.2. Das Unsichtbare sichtbar machen

Was sichtbar gemacht werden muss, ist etwas, was unsichtbar gehalten wird. Für den Literaturwissenschaftler Ross Chambers beschreiben die <un-> Worte – wie zum Beispiel unsichtbar, unbeschreiblich, unsagbar usw. – Dinge, Menschen und Ereignisse, welche sich ausserhalb der Kultur befinden.³¹ Diese Extrakulturalität ist jedoch vermeintlich, da «culture [...] does not admit of an outside, so that <un-> words don't describe externality with respect to (global) culture, but liminality and beyondness with respect to specific, restricted, and local cultures».³² Das, was an den Rand lokaler Kulturen gedrängt wird, nennt Chambers the obscene. Seiner Meinung nach gehören Ereignisse oder Erlebnisse, welche individuelle oder kollektive Traumata zur Folge haben und Gegenstände von Zeugenaussagen werden, zu dieser Kategorie.³³ Das *obscene* ist das, was man sich weigert wahrzunehmen, was man verleugnen und vergessen will, das aber trotz allem existiert:

The obscene, then, would be the <offstage> or <backstage> space that delimits, and is simultaneously inseparable from, a scene of activity on which attention is focused. The cultural obscene is <obscured> or <covered> with respect to a scene of culture, but without being discontinuous with it.³⁴

Interessant ist dabei die Räumlichkeit, die im Begriff *obscene* und in dessen Definition mitschwingt. Das *obscene* befindet sich in einem «<space> of liminality»³⁵ in dem Sinne, dass es sich weder völlig jenseits des kulturellen Bewusstseins befindet noch von der kulturellen Szene anerkannt wird. Der Genozid in Rwanda gehört charakteristischerweise zu dieser Kategorie des *obscene*. Dass das, was als *obscene* gilt, kulturabhängig ist, illustriert Milo Raus Inszenierung *Hate Radio*. 1994 wurde das RTLM von der Regierung und zahlreichen Hutu gebilligt und dessen Sendungen mit Begeisterung verfolgt. Rückblickend gehört die Aktivität des Radiosenders aufgrund seines expliziten Aufrufs zum Massenmord für die Zuschauer*innen zum Grenzraum des *obscene*.

³⁰ Collard 2002, S. 25.

³¹ Vgl. Chambers, Ross: *Untimely interventions: AIDS Writing, Testimonial and the Rhetoric of Haunting*. Ann Arbor 2004, S. 33.

³² Ebd.

³³ Vgl. ebd., S. 23.

³⁴ Ebd.

³⁵ Ebd., S. 24.

Die Theateraufführung an sich kann als konkreter Grenzraum, «espace où l'invisible trouve sa matérialisation dans le visible de la scène»³⁶, verstanden werden. Zahlreiche Theaterpraktiker*innen wie Craig, Kantor, Vitez, Genet u. a. haben sich mit der Frage der Aufführung des Unaufführbaren auseinandergesetzt. Die Spannung zwischen sichtbar und unsichtbar, materiell und immateriell, zwischen Leben und Tod ist die mysteriöse Grundlage jeder szenischen Arbeit.³⁷ Das Theater bzw. die Theateraufführung gehören zu den Orten, die Foucault *Heterotopien* nennt.³⁸ Er definiert diese wie folgt:

[Heterotopien sind] Orte, die sich allen anderen widersetzen und sie in gewisser Weise sogar auslöschen, ersetzen, neutralisieren oder reinigen sollen. Es sind gleichsam Gegenräume. Die Kinder kennen solche Gegenräume, solche lokalisierte Utopien, sehr genau. Das ist natürlich der Garten. Das ist der Dachboden oder eher noch das Indianerzelt auf dem Dachboden. Und das ist – am Donnerstagnachmittag – das Ehebett der Eltern. Auf diesem Bett entdeckt man das Meer, weil man zwischen den Decken schwimmen kann. Aber das Bett ist auch der Himmel, weil man auf den Federn springen kann. Es ist der Wald, weil man sich darin versteckt. Es ist die Nacht, weil man unter den Laken zum Geist wird.³⁹

Eine Heterotopie ist also eine lokalisierte Utopie, welche «an ein und demselben Ort mehrere Räume zusammen[bringt], die eigentlich unvereinbar sind».⁴⁰ Foucault nimmt dabei das Theater als Beispiel, welches auf seiner Bühne nacheinander eine Reihe nicht zusammengehörender Orte erscheinen lässt. Charakteristisch für manche Heterotopien ist auch das Schaffen einer *zeitweiligen* Illusion, welche «die gesamte übrige Realität als Illusion entlarvt».⁴¹ Dies entspricht der Theateraufführung und ihrem transitorischen Charakter. Für Foucault besteht die Aufgabe der Fiktion allerdings nicht darin, das Unsichtbare sichtbar zu machen, «sondern zu zeigen, wie unsichtbar die Unsichtbarkeit des Sichtbaren ist».⁴² Und so wären wir wieder bei Chambers angelangt.

Wir haben demzufolge einen konkreten Grenzraum bzw. eine Heterotopie – die Theaterbühne – und einen gesellschaftlichen Grenzraum bzw. das *obscene* – den rwandischen Genozid. Als Heterotopie hat die Theaterbühne die Möglichkeit, das als *obscene* Gerahmte sichtbar zu machen, es aus dem kulturellen *offstage on stage* zu holen. Die Bühne vermag sowohl das zu zeigen, was im alltäglichen Leben nicht gezeigt werden darf – hier den Genozid – als auch diejenigen wieder zum Leben zu erwecken, die nicht mehr gezeigt werden können – hier die Opfer des Genozids. Theater, wie Theaterpraktiker Antoine Vitez sagt, «permet vraiment aux morts d'intervenir parmi nous et de dialoguer avec nous à condition qu'il les incarne, [...] c'est le rôle même du théâtre de rendre vivants les morts couchés sous la terre».⁴³ Und wenn in *Rwanda 94* die Überlebende Yolande Mukagasana und der *Chœur des morts* – ein polyphoner Sprechchor, welcher den Stimmen der Verstorbenen einen Raum gibt – das Wort ergreifen oder in *Hate Radio* Schauspielende auf der Leinwand als Zeug*innen auftreten und der Radiosender RTLW wiederaufersteht, so wird die Bühne zur Heterotopie der Erinnerung.

³⁶ Borie, Monique: *Le fantôme ou le théâtre qui doute*. Arles 1997, S. 10.

³⁷ Vgl. ebd., S. 14.

³⁸ Vgl. Foucault, Michel: *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*. Frankfurt a. M. 2005, S. 14.

³⁹ Ebd., S. 10.

⁴⁰ Ebd., S. 14.

⁴¹ Ebd., S. 19.

⁴² Foucault, Michel: *La pensée du dehors*. Saint-Clément-de-Rivière 1986, S. 24.

⁴³ Vitez, Antoine zit. in: Borie 1997, S. 22.

Wir haben nun gesehen, aus welchem Grund und wie der rwandische Genozid auf die Bühne gelangen kann. Im nächsten Unterkapitel werden wir uns mit den Bedingungen, unter denen dieser Stoff verarbeitet werden darf, auseinandersetzen.

2.3. Ethische Fragen

Ist es überhaupt möglich, den rwandischen Genozid angemessen auf der Bühne darzustellen? Mehrere Argumente scheinen auf eine negative Antwort hinzudeuten. Erstens erzeugen, so Wissenschaftler Alain Parrau, traumatische Ereignisse wie Genozide eine sprachliche Ohnmacht, «[qui] aboutit à l'affirmation de l'impossibilité de l'œuvre, l'échec nécessaire d'une transmission de la vérité dans le cadre d'une composition «esthétique»». ⁴⁴ Diese Haltung ist insofern problematisch, als sie das *obscene* unsichtbar hält und demzufolge den Prozess der kollektiven Erinnerungspflicht unterbindet. Zweitens fürchten Wissenschaftler*innen die Instrumentalisierung des Völkermordstoffes. Die Künstler*innen, so Micheline B. Servin, sollen sich nicht aus den falschen Gründen mit dem rwandischen Genozid auseinandersetzen. Weder die Rentabilität der Fiktionen über den Holocaust noch das Interesse des westlichen Publikums an Polemiken über die Beteiligung westlicher Länder an Konflikten und Kriegsverbrechen, welche auf einen voraussichtlichen Erfolg eines Werkes bzw. einer Inszenierung um den rwandischen Stoff hinweisen, sollte die Ursprungsmotivation für eine Kreation sein. ⁴⁵ Auch sollen Künstler*innen Zeug*innenaussagen nicht als Glaubwürdigkeits- und Authentizitätsgarantie fungieren lassen bzw. als Verkaufsargumente benutzen. ⁴⁶ Drittens muss die Banalisierung des Ereignisses verhindert werden. Ein einmaliges historisches Ereignis aussergewöhnlicher Gewalt wie der rwandische Genozid verträgt keine Transposition in kommerzielle Formate. ⁴⁷ Um eine Banalisierung zu vermeiden, muss eine Störung der Sehgewohnheiten stattfinden. Diese Störung kann sowohl von der Länge der Aufführung als auch von den eingesetzten theatralen Mitteln verursacht werden. Schliesslich dürfen Künstler*innen, welche den Genozid nicht erlebt haben, sich die Geschichte bzw. die Zeug*innenaussagen weder aneignen, noch dürfen sie diese verdrehen – jedenfalls nicht, solange dies nicht problematisiert wird. In ihrer Rede an der 19. nationalen Gedenkfeier des Genozids an den Tutsi in Washington DC, stellte Kalisa folgende Fragen:

Are we saying, «Who actually speaks for the survivors?» or

«Who speaks on behalf of survivors?»

«Who speaks for the survivors but shouldn't?»

«Who does not speak but should?»

«Who does not speak, but couldn't?»

«Whose voice is not allowed to come out?» ⁴⁸

⁴⁴ Parrau, Alain: *Ecrire les camps*. Paris 1995, S. 42.

⁴⁵ Vgl. Servin, Micheline B.: *Le génocide des Tutsis au péril du cinéma et du théâtre*. In: *Les Temps Modernes*, 4 / 2014, S. 287.

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 293.

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 287f.

⁴⁸ Gallimore 2019, S. 7.

Kalisa zeigt in ihrer Rede, dass der Diskurs über den rwandischen Genozid von den westlichen Ländern und ihrer kolonialen Haltung und Ideologie dominiert wird, was die Überlebenden in der Erfüllung ihrer Erinnerungspflicht massiv beeinträchtigt. Diese Haltung sei vor allem in den westlichen Medien (TV, Zeitungen, Radiobeiträgen usw.) dominant.⁴⁹ Im Rahmen einer Theateraufführung über historische Ereignisse besteht vor allem die Gefahr, dass *interpretative Destitution*⁵⁰ und *bauchrednerische Enunziation*⁵¹ stattfinden. Im Falle einer interpretativen Destitution spricht eine dominierende Person aus einer sogenannten Expertenposition über die Existenz dominierter Personen, ohne deren Gesichtspunkte einzubeziehen oder den Kontext zu setzen.⁵² Im Falle einer bauchrednerischen Enunziation werden vermeintliche Worte der Dominierten von dominierenden Personen bzw. einem dominierenden Dispositiv wiedergegeben.⁵³ So tun, *als ob* man der*die Andere wäre, an seiner*ihrer Stelle sprechen und damit eine Illusion der Wahrheit schaffen könne. Genau dies tun Schauspielende, wenn sie im veristischen Schauspielstil auftreten. Deswegen muss Theater wachsam mit Aussagen von unterdrückten Personen und Gruppen umgehen. Denn für die Überlebenden zu sprechen, kann drei unethische Konsequenzen mit sich führen: «s'approprier leur point de vue subjectif, les destituer de leur possibilité de s'interpréter elleux-mêmes et produire des signes de domination voire d'oppression».⁵⁴

In *Hate Radio* stellt nicht das Reenactment an sich, sondern die am Anfang und am Ende auf Leinwand projizierten Zeug*innenaussagen ein ethisches Problem dar. Ein den Sender RTLM kontextualisierender Text wird als Eröffnung auf die Leinwand projiziert. Der dokumentarische Charakter dieser Einführung führt zu einer wahrscheinlichen Fehlinterpretation der darauffolgenden Videos. Es handelt sich bei den Videoerzählungen nämlich weder um echte Zeug*innen, noch um authentische Zeug*innenaussagen, sondern um, so Rau in einem Interview, «literarische, allegorische Figuren, Mischungen aus den Aussagen sehr vieler verschiedener Leute, aus denen ich dann gewissermassen «neue Menschen» geschaffen habe».⁵⁵ Da auf eine Meta-Ebene verzichtet wird, die den Versuch, sich an die Handlungen und das Sprechen anderer Personen anzunähern, problematisieren würde⁵⁶, werden die Videoaussagen zu bauchrednerischen Enunziationen. Groupov geht in *Rwanda 94* vorsichtiger mit dem Thema um. Die Überlebende Yolande Mukagasana tritt als Zeugin auf die Bühne und erzählt ihre eigene Geschichte. Der *Chœur des morts* gibt Erzählungen wieder, welche von den am Projekt teilnehmenden rwandischen Schauspielenden verfasst worden sind. Diese Rwander*innen haben die beschriebenen Vorfälle aus nächster Nähe erfahren oder miterlebt.⁵⁷ Mit dem *Chœur des morts* wird klar, dass die Schauspielenden nur stellvertretend für die Verstorbenen sprechen. So wird das Wort der Zeug*innen respektiert. Der Vorsatz von Groupov ist es in der Tat zu vermeiden, für die Rwander*innen zu sprechen.⁵⁸ Deshalb dreht sich der grösste Teil des Stücks auch um die Verantwortung der europäischen

⁴⁹ Vgl. ebd.

⁵⁰ Im Original auf Französisch: *destitution interprétative*. Paveau, Marie-Anne: Le discours des vulnérables. Proposition théorique et politique. In: Cadernos de Linguagem e Sociedade, Bd. 18, Nr. 1, 2017, S. 146.

⁵¹ Im Original auf Französisch: *énonciation ventriloque*. Ebd., S. 151.

⁵² Vgl. ebd., S. 146.

⁵³ Vgl. ebd., S. 151.

⁵⁴ Paveau 2017, S. 154.

⁵⁵ Rau 2014, S. 13.

⁵⁶ Vgl. Bossart 2013, S. 45.

⁵⁷ Vgl. Collard 2002, S. 33.

⁵⁸ Vgl. Debroux, Bernard u. a.: Rwanda 94. Le théâtre face au génocide. Groupov, récit d'une création. In: Alternatives théâtrales, Bd. 67–68, 2001, S. 50.

Länder im Zusammenhang mit dem Völkermord. Um nicht, wie die europäischen und westlichen Medien, den rwandischen Genozid zu verzerren, hinterfragt sich das theatrale Dispositiv von *Rwanda 94* konstant selbst:

C'est une réflexion sur le théâtre car la représentation se questionne constamment sur elle-même, sur son protocole. Le sujet de la soirée est bien évidemment le Rwanda, mais c'est aussi le théâtre qui s'interroge à chaque seconde sur ses moyens de raconter.⁵⁹

Um die Gesichtspunkte zum Völkermord zu vervielfachen und so dem Publikum die Komplexität des Ereignisses näherzubringen, variiert Groupov die Theaterformate. Dennoch bleibt die Aufführung nur ein Versuch, wie der Untertitel des Stücks bezeugt: «une tentative de réparation symbolique envers les morts, à l'usage des vivants». Die Problematisierung der ethischen Schwierigkeiten und das ausgestellte Hinterfragen des Dispositivs, machen *Rwanda 94* ethisch um einiges weniger fragwürdig als *Hate Radio*.

Zahlreiche Fallstricke machen es den Künstler*innen schwer, den rwandischen Genozid auf die Bühne zu bringen. Die Inszenierung muss sowohl die Ohnmacht der sprachlichen (und anderen theatralen) Zeichen umgehen, wie auch Instrumentalisierung, Banalisierung und diskursive Aneignung meiden. Den Völkermord «richtig» zu inszenieren, scheint eine fast unmögliche Aufgabe zu sein. In der Tat sieht es so aus, als ob Fiktion und Wahrheit unvereinbar wären. Einen Genozid zu fiktionalisieren bzw. zu ästhetisieren, so Journalist und Filmproduzent Claude Lanzmann, sei «un mensonge fondamental, [un] crime moral, [un] assassinat de la mémoire».⁶⁰

Doch gibt es zur Ästhetisierung von traumatischen historischen Ereignissen auch andere Haltungen, welche Kunst als unabdingbare Bedingung für die Erscheinung der Wahrheit und deren Vermittlung stellen. Die im Folgenden aufgeführten Zitate kommen von KZ-Überlebenden. Da es sich sowohl bei den Ereignissen des Zweiten Weltkriegs als auch bei der rwandischen Tragödie um Genozide handelt, wurden diese Stellungnahmen als für diese Arbeit relevant empfunden. Die KZ-Überlebende Elisabeth Will behauptet in einer Zeugenaussage:

C'est au romancier qu'il faudrait faire appel pour orchestrer le schéma de tragédie, pour faire des coupes en profondeur qui mettraient le lecteur, ne fût-ce que pour un instant, dans cette ambiance de fatigue, d'oppression et de crainte, dans ce jeu alterné de la lassitude, du dégoût et de l'attachement forcené à la vie. Le tableau serait peut-être plus diffus, mais aussi plus véridique ; moins complet, mais tellement plus émouvant. Seul un récit qui serait une œuvre d'art saurait restituer, dans son évocation ramassée et poignante, ce que fut véritablement notre existence en enfer.⁶¹

Diese Meinung teilt der KZ-Überlebende Robert Antelme: «Les histoires que les types [die Überlebenden; M. C.] racontent sont toutes vraies. Mais il faut beaucoup d'artifice pour faire passer une parcelle de vérité, et, dans ces histoires, il n'y a pas cet artifice qui a raison de la nécessaire incrédulité».⁶² Beide sagen aus, dass es den Umweg über die Kunst braucht, damit die brutale Wahrheit diejenigen erreichen und berühren kann, welche nicht betroffen waren. Kunst würde also als Mediator zwischen den unmenschlichen Ereignissen und dem Publikum

⁵⁹ Ebd., S. 18.

⁶⁰ Lanzmann, Claude: De l'Holocauste à *Holocauste* ou comment s'en débarrasser. In: Cuau, Bernard u. Deguy, Michel: Au sujet de Shoah: le film de Claude Lanzmann. Paris 1990, S. 309.

⁶¹ Will, Elisabeth: Ravensbrück et ses commandos. In: De l'Université aux camps de concentration. Témoignages strasbourgeois. Hg. v. der Universität Strassburg. Paris 1947, S. 181.

⁶² Antelme, Robert: L'espèce humaine. Paris 1978, S. 302.

fungieren. Diese Arbeit schliesst sich letzterer Stellungnahme an. Unter den oben genannten Bedingungen ist es möglich, sogar wünschenswert und notwendig, den rwandischen Genozid auf die Bühne zu bringen. Es ist erlaubt, Fehler zu begehen, solange man den Versuch nicht als Wahrheit tarnt. Nachdem nun beobachtet wurde, aus welchen Gründen, wie und unter welchen Bedingungen der rwandische Genozid auf die Bühne gebracht werden kann, wird im nächsten Kapitel der Blickwinkel gewechselt und der Zuschauer*innenraum analysiert.

3. Der Zuschauer*innenraum als Ort der Gastfreundschaft

3.1. Gastfeindschaft und Gastfreundschaft

In Kapitel 2 wurde gezeigt, wie wichtig es ist, das *obscene* auf der Bühne auszustellen, um die individuelle und kollektive Erinnerungspflicht gegenüber den Opfern des Genozids an den Tutsi zu erfüllen. Doch auch wenn das, was auf der Bühne geschieht, von fundamentaler Bedeutung ist, hat die Haltung bzw. Reaktion des Publikums einen beträchtlichen Einfluss auf den Erfolg der dramatischen Verarbeitung des kollektiven Traumas.⁶³ In der Rezeption eines traumatischen Ereignisses können zwei entgegengesetzte Reaktionen hervorgerufen werden. Die erste ist eine euphemisierende und / oder zensierende. Um ihre eigene Sensibilität zu schonen, banalisieren oder verdrängen die Zuschauenden das Unmenschliche, das *obscene*. Bei dieser Reaktion handelt es sich um einen Schutzmechanismus, welcher aber durch die Verweigerung, Gehör und Aufmerksamkeit zu schenken, die Überlebenden verstummen und das *obscene* verschwinden lässt. Die Gewalt dieser ›Stummlegung‹, schildert die Überlebende Esther Mujawayo in ihrem Buch *SurVivantes*:

When Alice told her story, she was always asked to stop when she reached the moment about the babies who were crying and when she couldn't take any with her out of the pit where she had been thrown alive among the cadavers. That moment, it was too horrible for people and they interrupted her in the middle because it was too unbearable. «It's too horrible, stop!» But it was even more horrible for her not to be able to finish. Alice, her story, she had never been able to tell it to the end. One day, when I found her in Kigali in August 1994, after the genocide, that was the first time she was able to tell it to the end.⁶⁴

Die Dialogverweigerung ist symptomatisch für eine Gesellschaft, welche sich durch die Aufrechterhaltung einer illusorischen Harmonie in Sicherheit wiegt und alles, was diese Harmonie stören könnte, als Interferenz wahrnimmt und verwirft.⁶⁵ Der Angriff auf das harmonische Trugbild der Gesellschaft durch den Einbruch des *obscene* kann sowohl ruhige Verdrängung wie auch heftige Aggressivität hervorrufen. Dies liegt daran, dass die Zuschauenden bzw. Zuhörenden sich der Selbsttäuschung im Innersten bewusst sind: «If the genocide's ghosts point toward the cultural existence of a haunted identity, it is not because

⁶³ Falls nicht spezifiziert, wird hier von einem europäischen Publikum ausgegangen.

⁶⁴ Mujawayo, Esther: *SurVivantes*. Rwanda, dix ans après le génocide. Paris 2004, S. 22f.

⁶⁵ Vgl. Dauge-Roth 2010, S. 50.

the dead have died in horrific ways, but rather because their capacity to haunt the living signals a social consciousness of injustice and guilt».⁶⁶ Die zweite Reaktion ist jene der Anerkennung des Genozids. Es entsteht ein intersubjektiver Dialog zwischen der Bühne und dem Zuschauer*innenraum, in welchem sich sowohl die Performer*innen wie auch die Zuschauenden darauf einlassen, durch den Austausch verwandelt zu werden.⁶⁷ Die Auseinandersetzung mit einem kollektiven Trauma verlangt nach einer Hinterfragung der Fundamente einer Gesellschaft:

Survivors and receivers engage with some of the most critical political, existential, and moral questions that a society can ask concerning identity, otherness, existence, values, and enemies... These questions are at the core of how society and its people redefine themselves and the codes by which they live.⁶⁸

Dieses Infragestellen dient dem bewussten Erkennen des Genozids, der Folgen des Ereignisses und der Möglichkeit der Wiederholung eines Geschehnisses dieser Art. Dies soll im Idealfall zur Aktivierung des Publikums und zur Veränderung der Gesellschaft führen (mehr dazu in Kapitel 3.3.). Die erste Reaktion, welche eine Zurückweisung des *obscene* ist, ist dem Fremden gegenüber ablehnend. Die zweite Reaktion, welche das *obscene* akzeptiert, geht auf das Fremde ein. Die erste Antwort auf die Ausstellung des traumatischen Ereignisses kann also Gastfeindschaft, die zweite Gastfreundschaft genannt werden.⁶⁹ Diese beiden Reaktionen auf das Fremde sind nichts Neues. Sie können bereits aus der lateinischen Sprache herausgelesen werden: der*die Fremde (*hostis* oder *hospes*) wird als Feind (*hostis*) oder als Gast (*hospes*) empfangen.⁷⁰ Die fruchtbarere Reaktion zur optimalen Verarbeitung des durch den rwandischen Genozid entstandenen Traumas ist dabei logischerweise jene der Gastfreundschaft. Möglicherweise hätte eine Aufführung mehr Chancen, eine mehrheitlich gastfreundschaftliche Reaktion auszulösen, wenn sie eine Ästhetisierung und nicht eine Rohfassung des rwandischen Genozids vorstellen würde, da der Umweg über die Kunst eine indirekte Begegnung mit dem Ereignis ermöglicht. Diese Aussage wird ein Denkanstoß bleiben, denn die Gastfreundschaft hervorruft Wirkungsästhetik zu eruieren, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Jacques Derrida hat sich eingehend mit dem Konzept der Gastfreundschaft auseinandergesetzt. Inwiefern diese für die Theaterwissenschaft als Wirkung zwischen Identifikation und Distanz verstanden werden kann, wird nun im nächsten Unterkapitel analysiert.

3.2. Die Gastfreundschaft zwischen Identifikation und Distanzierung

Derrida selbst wendet seine Theorie nicht am Theaterpublikum an. Jedoch wurde es von Alexander Dauge-Roth in seinem Werk *Writing and filming the genocide of the tutsis in Rwanda* für die Theaterwissenschaft fruchtbar gemacht. In der Tat wendet Dauge-Roth Derridas Konzept in seiner Analyse der Wirkungsästhetik von *Rwanda* 94 an. Als erstes wird nun das Konzept der Gastfreundschaft nach Derrida vorgestellt. Die Gastfreundschaft ist der

⁶⁶ Ebd., S. 78.

⁶⁷ Vgl. ebd., S. 50.

⁶⁸ Weine, Stevan: *Testimony after Catastrophe. Narrating the Traumas of Political Violence*. Evanston 2006, S. 135.

⁶⁹ Vgl. Derrida, Jacques: *Von der Gastfreundschaft*. Wien 2001, S. 38.

⁷⁰ Vgl. ebd.

Akt, das Fremde bei sich aufzunehmen. «Bei sich» bezeichnet dabei nicht so sehr das Zuhause als das Selbst. Man öffnet *sich* dem Fremden: «als ob der Ort, um den es in der Gastfreundschaft geht, ein Ort wäre, der ursprünglich weder zum Gastgeber noch zum Gast gehörte, sondern zu einer Geste, durch die der eine den anderen empfängt». ⁷¹ Die Beschaffenheit des Fremden, welches empfangen wird, ist dabei breit gefächert. Es kann sich sowohl um Menschen, wie auch um Tiere, Götter, Ereignisse oder den Tod handeln:

Man muss aber weiter gehen und auch die Gastfreundschaft gegenüber dem Tod denken. Es gibt keine Gastfreundschaft ohne Erinnerung. Nun wäre aber eine Erinnerung, die sich nicht des Verstorbenen und des Sterblichen erinnern würde, keine Erinnerung. Was wäre eine Gastfreundschaft, die nicht bereit wäre, dem Toten, dem Wiedergänger gewährt zu werden?⁷²

Die *Gastfreundschaft* könnte also im Rahmen einer Aufführung über den rwandischen Genozid als das Empfangen der Heterotopie der Erinnerung verstanden werden.

Es gibt zwei Arten, das Fremde zu empfangen: die *Einladung*, wenn man es nach den gesellschaftlichen und häuslichen Regeln willkommen heisst, und die *Visitation*, wenn man sich dem Fremden bedingungslos öffnet. Im ersten Fall handelt es sich um rechtlich geregelte Gastfreundschaft, im zweiten um absolute bzw. reine Gastfreundschaft. ⁷³ Letztere ist im Prinzip unmöglich, da sie für den*diejenige, der*die absolute Gastfreundschaft erweist, unerträglich ist. In der Tat setzt sich der*die absolute Gastgeber*in grossen Gefahren aus und macht sich unendlich verwundbar. Dennoch ist diese reine Form der Gastfreundschaft ein Ideal, nach dem man streben muss, denn wenn man sich von ihr abwendet, verschliesst man die Türen zum*r Anderen bzw. zur Alterität. Diese Abschottung führt schlussendlich zum Wahnsinn. ⁷⁴ Die effektive Gastfreundschaft ist demzufolge immer ein Kompromiss zwischen ihrer rechtlich geregelten und reinen Form, zwischen Schutz und Auslieferung. ⁷⁵

Im Rahmen dieser Arbeit werden die Zuschauenden als Gastgeber*innen und die Aufführung über den rwandischen Genozid als das Fremde verstanden. In der Tat empfängt das Publikum das auf der Bühne dargestellte *obscene* bzw. die Heterotopie der Erinnerung. In der folgenden Analyse wird von einem nicht-rwandischen Publikum ausgegangen. Denn nur Zuschauende, welchen das Ereignis nicht vertraut ist, können den rwandischen Völkermord als ihnen fremd wahrnehmen. Was für Auswirkungen solche Aufführungen auf von der rwandischen Tragödie betroffene Zuschauende haben können, wird im nächsten Unterkapitel besprochen. Für Dauge-Roth verlangt das Konzept der Gastfreundschaft nach Derrida nach einem notwendigen Paradigmenwechsel der Publikumshaltung in Bezug auf traumatische Ereignisse. ⁷⁶ Demzufolge davon ausgehend, dass die ideale Haltung des Publikums zur Verarbeitung kollektiver Traumata jene der Gastfreundschaft ist, wird nun analysiert, wo sich dieses Konzept auf dem Spektrum der theatralen Wirkungen befindet. Als Pole des Spektrums werden dabei die Identifikation und die Distanzierung festgelegt.

Die Gastfreundschaft befindet sich weder am einen noch am anderen Endpunkt des Spektrums. Die Identifikation des Publikums mit einem*r Überlebenden oder einer eine*n Überlebende*n darstellenden Figur ist unmöglich. Wer den rwandischen Genozid nicht durchlebt hat, kann sich dessen Grausamkeit nicht vorstellen, spürt seine Konsequenzen

⁷¹ Ebd., S. 124.

⁷² Ebd., S. 142.

⁷³ Vgl. Derrida, Jacques u. Roudinesco, Elisabeth: *De quoi demain*. Paris 2001, S. 102.

⁷⁴ Vgl. Derrida, Jacques: *Le monolinguisme de l'autre. La prothèse d'origine*. Paris 1996, S. 108.

⁷⁵ Vgl. Derrida, Jacques u. Habermas, Jürgen: *Le « concept » du 11 septembre*. Paris 2004, S. 189.

⁷⁶ Vgl. Dauge-Roth 2010, S. 51.

weder an Leib noch an Seele. Jedoch kann in manchen Fällen Identifikation ein Umweg zur Gastfreundschaft sein. Dies findet zum Beispiel dann statt, wenn eine Figur, wie die europäische Journalistin Bee Bee Bee in *Rwanda 94* sich auf die Suche nach den Ursprüngen, Umständen und Konsequenzen des rwandischen Genozids macht. Die Zuschauenden steigen mit derselben Ignoranz wie Bee Bee Bee in das Stück ein und begleiten sie in ihrem Prozess der Erkenntnisgewinnung.⁷⁷ So wohnt das Publikum zusammen mit der Journalistin der Konferenz über die Bezeichnungen als Hutu und Tutsi bei, wird wie sie von einem grotesken Hyänenchor angesungen, welcher seine Zuhörer*innen wieder zur Ablehnung bewegen will, und bekommt schliesslich auch Bee Bee Bees vom *Chœur des morts* gesandte aufklärende Visionen zu sehen. Während dieser Nachforschungen ist die Journalistin stellvertretend für das Publikum Gastgeberin des *obscene*. Durch die Identifikation mit ihr werden die Zuschauenden anschliessend auch zu Gastgeber*innen. Dies ist ein Beispiel, in dem Gastfreundschaft via Identifikation möglich gemacht wird. Dennoch sind die beiden Wirkungen nicht gleichzusetzen. Ebenso können Distanzierung und Gastfreundschaft nicht gleichgesetzt werden. Einerseits weil Gastgeber*in zu sein, ein An-sich-Heranlassen voraussetzt, und andererseits, in Bezug auf den Gegenstand dieser Arbeit, weil zu einem die Menschlichkeit fundamental hinterfragenden Ereignis nur schwer, wenn nicht unmöglich, emotionale Distanz gewahrt werden kann.

Beim Besuch einer Theateraufführung über den rwandischen Genozid gibt es zwei Phasen der Gastfreundschaft. Der Besuch an sich ist eine freie Entscheidung und ist somit ein Akt der *Einladung*. Der*die Zuschauer*in ist bereit, dem Stück beizuwohnen. Auch schafft die Trennung zwischen Bühne und Zuschauer*innenraum eine schützende Distanz, welche zumindest ein physisches Eindringen des Fremden verhindert. Doch sind die Zuschauenden nicht vor einem emotionalen Einbruch geschützt. Mit der Aufführung beginnt die Phase der absoluten Gastfreundschaft. Die impliziten Verhaltensregeln, welche im Theater walten, geben dem Publikum keinen grossen Spielraum: Es kann weder antworten, noch sich wehren und ist in gewisser Weise dazu gezwungen, das *obscene* zu empfangen. Dies ist ein Akt der *Visitation*. Das Überqueren der Schwelle durch das Fremde ist stets eine Überschreitung, ein Eindringen.⁷⁸ Wenn man dieses Fremde im Sinne der absoluten Gastfreundschaft begrüsst, weiss man, dass es eine*n auf unvorhersehbare und unkalkulierbare Weise treffen und verändern kann.⁷⁹ In dieser Situation wird der*die Gastgeber*in zum Gast des Gastes.⁸⁰ Er*sie verändert sich für das Fremde: «As we find ourselves positioned as guests within the testimonial encounter, we must then, through the eyes of the foreigner, reenvision the assumptions of our laws and the evidence of the language regulating our space and belonging».⁸¹ Gastfreundschaft bedeutet also, die eigene Realität als fremd anzusehen und zu hinterfragen, und nicht dem Fremden die eigene Weltsicht aufzudrängen. Das Publikum soll durch das Empfangen des *obscene* lernen, die Welt mit anderen Augen zu sehen. Gastfreundschaft befindet sich also eher in der Mitte des Spektrums der theatralen Wirkungen: Sie verlangt zugleich nach einer kritischen Distanznahme zur eigenen Welt und nach einer Bereitschaft sich verändern zu lassen, welche nach einer emotionalen Involviertheit verlangt, die jener der Identifikation ähnlich ist. Was die erhofften politischen Auswirkungen der Ausstellung des *obscene* vor einem gastfreundschaftlichen Publikum sind, wird nun im nächsten Unterkapitel besprochen.

⁷⁷ Vgl. Debroux 2001, S. 78.

⁷⁸ Vgl. Derrida 2001, S. 59.

⁷⁹ Vgl. Derrida u. Roudinesco 2001, S. 100.

⁸⁰ Vgl. Derrida 2001, S. 151.

⁸¹ Dauge-Roth 2010, S. 51.

3.3. Mögliche politische Auswirkungen

Eine Inszenierung um den rwandischen Genozid hat zwei grosse politische Auswirkungen. Die erste betrifft die Überlebenden des Völkermordes auf der Bühne oder im Publikum, die zweite die restlichen Zuschauenden. Die Wiederholung des Völkermordes, sei es nun durch ein Reenactment wie in *Hate Radio* oder durch eine kaleidoskopische Komposition wie in *Rwanda 94*, hat für die Überlebenden ein heilendes Potenzial. Wie bereits im ersten Kapitel erwähnt, zerstört ein Genozid die Identität, die Sprache, die Symbole und die Riten eines Volkes. Diese können durch Theater wiederhergestellt werden: «Theatre has the potential to encourage performers and the audience to envision new imagery and new language, as well to reconnect with rituals».⁸² Durch die Darstellung des rwandischen Genozids ermöglicht Theater diesem Ereignis, welches meistens ins *obscene* abgeschoben wird, den Zugang zu einem austauschfördernden Sozialraum: «[It] must be envisioned as entering a social space of encounter, where the affirmation of mutual and shared humanity is at stake and where the host and the witness are willing to be mutually interrupted and transformed by each other».⁸³ Das Empfangen des *obscene* ist eine Anerkennung der rwandischen Geschichte. Die gastfreundschaftliche Haltung gegenüber den Überlebenden führt sie wieder in die kulturelle Szene ein, was ihnen ermöglicht, allmählich ihre Identität zurückzuerobern. Doch auch den Toten gewährt das Publikum Gastfreundschaft. Das Theater wird zur transitorischen Gedenkstätte. Zum Zeitpunkt der Aufführung wird es zum Ort einer rituellen Gedenkfeier, wo die Überlebenden endlich um ihre Toten trauern können, und nicht mehr, wie Antigone, so Derrida, um ihre Trauer trauern müssen⁸⁴: «Denn [Antigone] weint in der Tat, doch was sie beweint, ist vielleicht weniger ihr Vater als ihre Trauer, die Trauer, deren sie beraubt ist, wenn man so sagen kann. Sie weint darum, einer normalen Trauer beraubt zu sein. Sie beweint und betrauert ihre Trauer, wenn das möglich ist».⁸⁵ Die rituelle und gemeinschaftliche Kunstform Theater hilft den Überlebenden, ihre Traumata zu verarbeiten, indem sie ihnen einen Ort zur Wiedereroberung der Identität und zur Bewältigung ihrer Trauer bietet.

Doch Theater hat nicht nur ein wundheilendes Potenzial. Wenn das Empfangen der szenischen Verarbeitung des rwandischen Genozids für das Publikum so beunruhigend ist, dann deshalb, weil sich die Begegnung nicht auf die Vergangenheit bzw. die Heterotopie der Erinnerung beschränken lässt. In der Tat gibt es «[a] connection between the symbolic act of remembering and the social and political implications of this act of memorialization within our present».⁸⁶ Die durch die Aufführung erzeugten Bilder finden in den individuellen und kollektiven Gedächtnissen der Zuschauenden ihren Nachhall und gliedern sich darin ein:

Und aller Wahrscheinlichkeit nach werden sie die Erinnerung an, Vorstellungen von und das Wissen über den Genozid in Ruanda [...] nicht nur verändert haben, sondern an den künftigen Konstruktionen und Rekonstruktionen dieser Ereignisse Anteil haben.⁸⁷

⁸² Gallimore 2019, S. 45.

⁸³ Dauge-Roth 2010, S. 83.

⁸⁴ In Sophokles *Ödipus auf Kolonos* weiss allein König Theseus, wo Ödipus ruht. Den Töchtern des Verstorbenen, Antigone und Ismene, ist und bleibt der Ort, wo sich der Leichnam ihres Vaters befindet, unbekannt. Ohne bestimmbar Ort der Trauer wird ihnen diese verweigert.

⁸⁵ Derrida 2001, S. 82f.

⁸⁶ Dauge-Roth 2010, S. 5.

⁸⁷ Umathum, Sandra: Du sollst dir ein Bild machen! Überlegungen zu Milo Raus *Die letzten Tage der Ceaușescus* und *Hate Radio*. In: Bossart 2013, S. 52.

Theater hätte also durch seine Kontrolle des Diskurses eine gedankenstrukturierende Macht, welche zur Gestaltung der Zukunft beitragen könnte. In einem Gespräch über *Hate Radio*, sagte Milo Rau zum gewünschten Effekt seiner Inszenierung: «Ich suche dieses altertümliche kathartische Moment⁸⁸, die sinnliche Erkenntnis: So ist der Mensch, so ist die Menschheit – was jetzt?»⁸⁹ Solche die menschliche Grausamkeit darstellende Kunst mache dem Publikum bewusst, «dass Macht und Unterwerfung real sind, [sic] und dass man sich dagegen wehren muss».⁹⁰ In *Rwanda 94* fordern die Toten höchstpersönlich Wahrheit und Gerechtigkeit ein. Der *Chœur des morts* symbolisiert die Tatsache, dass die Toten keinen Frieden finden, wenn die Lebenden die Geschichte des rwandischen Genozids nicht weitertragen und gegen die Straflosigkeit ankämpfen.⁹¹ Die Inszenierung eines Traumas bzw. eines traumatischen Ereignisses ist eine Aufforderung. Ein Plädoyer der Betroffenen, seien sie Tote oder Überlebende, welche darum bitten, gesehen und gehört zu werden. Ein Aufruf zur Wachsamkeit, welcher uns daran erinnert, wozu der Mensch fähig ist. Susan Sontag betont in ihrem Werk *Regarding the Pain of Others* die überragende Wichtigkeit der Erinnerung:

To designate a hell is not, of course, to tell us anything about how to extract people from that hell, how to moderate hell's flame. Still, it seems a good in itself to acknowledge, to have enlarged, one's sense of how much suffering caused by human wickedness there is in the world we share with others... No one after a certain age has the right to this kind of innocence, of superficiality, to this degree of ignorance, or amnesia. There now exist a vast repository of images that make it harder to maintain this kind of moral defectiveness. Let the atrocious images haunt us. Even if they are only tokens, and cannot possibly encompass most of the reality to which they refer, they still perform a vital function. The images say: This is what human beings are capable of doing – may volunteer to do, enthusiastically, self-righteously. Don't forget.⁹²

In der Tat beeinflusst das Bewusstsein der Vergangenheit unser gegenwärtiges Handeln. Theater ist in diesem Sinn ein Vektor des sozialen Wandels. Bernard Debroux, Gründer der Zeitschrift *Alternatives théâtrales*, schreibt als Einführung in die Nummer zu *Rwanda 94* über die Notwendigkeit des politischen Theaters in der Auseinandersetzung mit traumatischen Ereignissen:

Comme toujours, le rôle du théâtre peut apparaître comme dérisoire face à la fureur du monde. En décidant de s'y affronter avec les armes qui sont les siennes, il atteste pourtant de sa dignité. [...] Il procure à celui qui l'observe un sentiment à la fois étrange et rassurant : celui de participer à une veillée d'arme d'où émane un sentiment de vigilance calme.⁹³

Die Zuschauenden werden durch die Aufführung dazu aufgefordert, stellvertretend die historische Realität dessen zu bezeugen, was geschieht, wenn menschliche Unterschiede verdinglicht werden. Die vom Genozid nicht betroffenen Schauspielenden sind solche Zweitzeug*innen, welche die Fehler der Vergangenheit sichtbar machen, um eine friedliche Zukunft zu ermöglichen. Theater verbindet somit die retrospektive mit der prospektiven Ebene. In einem breiteren Kontext kann man die Aufführungen um den rwandischen Genozid als

⁸⁸ Der Begriff Katharsis wird hier von Milo Rau – wie von vielen anderen Künstler*innen, welche Aristoteles' Begriff übernehmen – unzutreffend eingesetzt. Katharsis hat nämlich nach der *Poetik* des Aristoteles keine gesellschaftspolitische Aktivierung des Publikums zum Ziel.

⁸⁹ Rau, Milo zit. in: Bossart 2013, S. 25.

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Vgl. Dauge-Roth 2010, S. 5f.

⁹² Sontag, Susan: *Regarding the Pain of Others*. New York 2003, S. 114f.

⁹³ Debroux, Bernard u. a. 2001, S. 2.

Beiträge des Theaters an die Bemühungen der Weltgemeinschaft, Krieg und Gewalt zu verhindern, verstehen.

4. Fazit

Ein Trauma ist eine Wunde, welche nach Aufmerksamkeit schreit. Diese Wunde will von ihrer unerträglichen Entstehung erzählen, weil sie nur dadurch heilen kann. Mit jeder wiederholten Erzählung schliesst sie sich etwas mehr, bis nur noch eine Narbe bleibt. Wem ein Genozid alles geraubt hat, bis zur Identität, bis zum Frieden, bis zur Trauer, dem*der bleibt nur noch die endlose Wiederholung des traumatischen Ereignisses. Wie ein Ritual, das Erfüllen einer von der Wunde schmerzhaft geforderten Erinnerungspflicht. Doch wer hört zu? Wer ist bereit, dem *obscene* Aufmerksamkeit zu schenken? Ein Theaterpublikum vielleicht. Die Bühne ist eine Heterotopie, welche sich für die Sichtbarmachung des sonst unsichtbar Gehaltenen perfekt eignet. Sie schenkt den Erinnerungen an den Genozid einen Grenzraum, welcher eine Brücke zwischen den Toten – hier den Opfern des rwandischen Völkermordes – und den Lebenden – hier das Publikum – schlägt. Doch nicht nur den Erinnerungen, sondern auch den Gedanken über, Fragen zum und Diskussionen um den Völkermord wird durch die Sichtbarmachung vor Zuschauer*innen Raum gegeben. Die Präsenz der Zuschauenden ermöglicht dem rwandischen Genozid, in den Diskurs und damit in die kulturelle Szene zu gelangen. Die gesellschaftliche Wirkung der Aufführung ist umso grösser, wenn das Publikum eine gastfreundschaftliche Haltung einnimmt. Ob diese Haltung mehr von der Wirkungsästhetik der Inszenierung oder von psychologischen bzw. gesellschaftlichen Parametern abhängig ist, könnte in einer weiterführenden Arbeit analysiert werden.

Unter den richtigen Voraussetzungen – dem Respekt der ethischen Regeln, das heisst dem Vermeiden von Instrumentalisierung, Banalisierung oder diskursiver Aneignung, und der Präsenz eines gastfreundschaftlichen Publikums – weist Theater in der Verarbeitung kollektiver Traumata ein vielversprechendes politisches Potenzial auf. Die Aufführung fungiert für die Überlebenden auf der Bühne oder im Zuschauer*innenraum als Ritual, um über das Trauma hinaus Sprache, Symbol und Identität wiederzuerobern sowie ihrer Toten zu gedenken. Das restliche Publikum wird durch die Aufführung sowohl für die Konsequenzen der Polarisierung bzw. Spaltung eines Volkes als auch, falls wie in *Rwanda 94* eine Meta-Ebene eingebaut wurde, für die Gefahren einer fehlerhaften oder Ereignis verzerrenden Mediatisierung sensibilisiert. Die Zuschauenden werden dazu aufgerufen, als Zweitzeug*innen des rwandischen Genozids diese Sensibilisierung weiterzuführen. Die vom Völkermord nicht betroffenen Schauspielenden dienen dabei als Vorbilder. Theater hat also die Macht, Bühne und Saal als Gemeinschaft der Menschheit zu vereinigen, welche sich gemeinsam für «Nie wieder Auschwitz» und «Nie wieder Rwanda» einsetzt. Doch verlangt die Inszenierung des rwandischen Genozids nach extremer Wachsamkeit, denn die Aufführung kann, wie vorgängig beschrieben, sowohl positive wie auch, im Falle der Missachtung der ethischen Regeln und / oder in Anwesenheit eines mehrheitlich gastfeindschaftlichen Publikums, negative Auswirkungen auf die Verarbeitung kollektiver Traumata haben. Diese Arbeit hat verschiedene Theorien vorgestellt, welche sich für Inszenierungen kollektiver Traumata nützlich erweisen

können. Inwiefern diese Theorien auch für Inszenierungen individueller Traumata, wie zum Beispiel Vergewaltigungen, anwendbar sind, könnte in einer weiteren Arbeit eruiert werden.

5. Quellen

5.1. Literatur

- Antelme, Robert: L'espèce humaine. Paris 1978.
- Borie, Monique: Le fantôme ou le théâtre qui doute. Arles 1997.
- Bossart, Rolf (Hg.): Die Enthüllung des Realen. Milo Rau und das International Institute of Political Murder. Berlin 2013.
- Caruth, Cathy: Unclaimed experience. Trauma, Narrative, and History. Baltimore u. London 1996.
- Chambers, Ross: Untimely interventions: AIDS Writing, Testimonial and the Rhetoric of Haunting. Ann Arbor 2004.
- Collard, Marie-France u. a.: Rwanda 94. Une tentative de réparation symbolique envers les morts, à l'usage des vivants. Montreuil 2002.
- Coquio, Catherine: Rwanda, le réel et les récits. Paris 2004.
- Cuau, Bernard u. Deguy, Michel: Au sujet de Shoah: le film de Claude Lanzmann. Paris 1990.
- Dauge-Roth, Alexandre: Writing and filming the genocide of the tutsis in Rwanda. Dismembering and remembering traumatic history. Maryland 2010.
- Debroux, Bernard u. a.: Rwanda 94. Le théâtre face au génocide. Groupov, récit d'une création. In: Alternatives théâtrales, Bd. 67–68, 2001.
- Derrida, Jacques u. Habermas, Jürgen: Le « concept » du 11 septembre. Paris 2004.
- Derrida, Jacques u. Roudinesco, Elisabeth: De quoi demain. Paris 2001.
- Derrida, Jacques: Le monolinguisme de l'autre. La prothèse d'origine. Paris 1996.
- Derrida, Jacques: Von der Gastfreundschaft. Wien 2001.
- Eltringham, Nigel: Accounting for Horror. Post-Genocide Debates in Rwanda. London 2004.
- Foucault, Michel: Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge. Frankfurt a. M. 2005.
- Foucault, Michel: La pensée du dehors. Saint-Clément-de-Rivière 1986.
- Gallimore, Rangira Béa u. Herndon, Gerise (Hg.): Art from Trauma. Genocide and healing beyond Rwanda. Lincoln 2019.
- Kühner, Angela: Trauma und kollektives Gedächtnis. Giessen 2008.
- Mujawayo, Esther: SurVivantes. Rwanda, dix ans après le génocide. Paris 2004.
- Parrau, Alain: Ecrire les camps. Paris 1995.
- Paveau, Marie-Anne: Le discours des vulnérables. Proposition théorique et politique. In: Cadernos de Linguagem e Sociedade. Bd. 18, Nr. 1, 2017, S. 135–157.

- Rau, Milo: Hate Radio. Materialien, Dokumente, Theorie. Berlin 2014.
- Servin, Micheline B.: Le génocide des Tutsis au péril du cinéma et du théâtre. In: Les Temps Modernes, 4 / 2014, S. 286–300.
- Sontag, Susan: Regarding the Pain of Others. New York 2003.
- Streeck-Fischer, Annette: Trauma und Entwicklung. Stuttgart 2014.
- Weine, Stevan: Testimony after Catastrophe. Narrating the Traumas of Political Violence. Evanston 2006.
- Will, Elisabeth: Ravensbrück et ses commandos. In: De l'Université aux camps de concentration. Témoignages strasbourgeois. Paris 1947.
- Wirtz, Markus Antonius (Hg.): Dorsch, Lexikon der Psychologie. 16. Auflage. Bern 2013.
- Zangana, Husain: Theater als therapeutische Erinnerungsarbeit. Das Amanat-Projekt in Sati / Kurdistan. München 2017.

5.2. Inszenierungen

- «Hate Radio» von Milo Rau. Regie: Milo Rau, Théâtre Paris-Villette, Paris, Premiere : 04.12.2012, Videoaufnahme ohne Datum.
- «Rwanda 94. Une tentative de réparation symbolique envers les morts, à l'usage des vivants» von Groupov. Regie: Jacques Delcuvellerie, Théâtre de la Place, Lüttich, Premiere: März 2000, Videoaufnahme ohne Datum.